

التعبير المسموع والتعبير المرئي وفن التمثيل

دراسة يكتبها
نبيل الألفي

التعبير المسموع والتعبير المرئي
وفن التمثيل

مقدمة حول حظر الوقوف عند معرفة القواعد والتمرينات

كثيرون من أساتذة الفنون المختلفة لا يميلون الى تقييد الفن داخـل حدود ثابتة ولا يحذرون كثيرا الاستناد إلى القواعد الشديدة النمطية والتمرينات البالغة العمومية ، ويحذرون شباب الفنانين من الاعتقاد بأنهم يعرفون كل شيء لمجرد إلمامهم بمجموعة قواعد وتمرينات من خلال قراءة المختصرات المتعلقة بفنهم .

والواقع ، أن الاهتمام إلى تعريف للشعر لا يكون شاعرا ، كما أن الإلمام بحشد نظري لقواعد العزف لا يكون عازفا ، وهؤلاء الأساتذة محقون فـى موقفهم بلا ريب إذا كانت حلة الفنان بغضه ستقف عند حدود الانتهاء إلى تعريف أو معرفة قاعدة .

فالمعيار الحقيقي لنماء قدرات الفنان ، يتمركز في شعلة دائمة للممارسة والتمرين والتأويل العظمى للتقنية ، أى " التكنيك " ، أو الحرفية إذا شئت . وليس هناك فى الحقيقة أستاذ فى فنّه دون سيطرة وهيمنة كاملة على حرفية هذا الفن .

فقط هناك قضية صغيرة يمكن أن تثار بهذا الخصوص فيما يتعلق ببعض الفنون مودها : أن الوصول البطئ الضئى إلى إتقان الحرفى ، قد صاحبه - لمؤ الحظ - ضرب من التخلّى عن الحساس والحيوية الأولى .

وفى هذه الحالة ، يمكن كذلك اعتبار السيطرة على هذه المسألة بتضاريسها من متطلبات الفن : لأنه إذا كان من الضرورى الاحتفاظ بالبساطة المعبرة ، فإنه يتحتم أيضا امتلاك ناصية التكنيك بالدراسة العملية

و النظرية والتمرين والتجريب جميعا •

مثل هذه القضايا تكون مطروحة بصفة خاصة مع الفنون الشديدة الارتباط بالتكوين العضوى للفنان ، بمعنى أن يكون الفنان هو العازف وهو الآلة فى الوقت نفسه •

عندما يضيق عازف الناي بعدم كفاية نايه ، فإنه يستطيع أن يتخلى عنه ويلجأ الى ناي آخر ، لكن الموقف لا يتم تجاوزه بمثل هذه البساطة عندما يتعملت الأمر بفنون من قبيل الباليه ، أو التمثيل ، أو الغناء ، أو الإلقاء •

إن الوصول بنما • مواهب الممثل وقد راته الطبيعية إلى مستوى امتلاك ناصبة فن الاداء التمثيلى أمر ينبغي التسليم بأنه يحتاج إلى رغبة أكيدة ، وجهد كبير ، وإرادة لاتلين ، ودراسة متصلة ، وتمرينات كثيرة ، مع فطنة متكاملة وعقل يقظ دائم الاحتفاظ بتوازنه ••• وهنا ، بل هنا فقط ، يمكن للقواعد التى يُحسن تطبيقها أن تكون مفيدة ، ويمكن كذلك أن نندرب على استخدامها ، وعلى ألا نقيدها أنفسنا بها إذا لم تكن من القواعد القليلة الملزمة •

لقد أردت فى صدر تناولنا النظرى لمقومات فن التمثيل أن اطرح أمامك هذه القضية المعروضة بالنظرية والتطبيق حتى لاتتجاوز رؤيتك الأبعاد الحقيقية لهذه الدراسة •

ماهى المقومات الأساسية بوضوح ؟

هناك بطبيعة الحال دراسات متعددة ومتنوعة ومراجع مترجمة إلى العربية عن فن التشيل وسناهج إعداد المثل المحترف ، ولست أريد لك فى المجال المحدود لدراساتنا هذه - أن تقل طريقك فى خضم عالم متشعب من الدراسات والمراجع ، بقدر ما أريدك مستندا على ضيق بسيط وواضح فى معرفة مقومات فن التشيل فى خطوطها العريضة .

لذلك ، سنركز فى تحديدنا لمقومات هذا الفن على " الجهور " ، باعتباره قاعدة الاستقبال التى لا يمكن إلّاها أو التجاوز عن وجودها .

فالجهور يسمع : وهذا يتصل - فى فن المثل - بتكييف الصوت والنطق وحركة الكلام من حيث السرعة والبطء والارتفاع والانخفاض إلى غير ذلك مما نستطيع أن ندرجه فى فن الإلقاء ، أى فى التعبير بالكلمة المنطوقة .

والجهور يرى : وهذا يتصل - فى فن المثل - بتكييف الأداء الصادر عن قسطن الوجه وعن حركات الجسم وإشاراته واتجاهاته وانتقالاته .. إلى غير ذلك مما نستطيع أن ندرجه فى فن التعبير بالحركة .

والجهور يتأثر ويستوعب : لأن المثل لن يخاطب السمع والبصر فحسب ، وإنما سيخاطب فؤاد هذا وذاك عقول المتفرجين وقلوبهم ، وهذا يتصل - فى فن المثل - بحسن تكييف التعبير الصادر عن الاستخدام المركب لعنصرى الصوت والحركة ، وعلى قدر ما وهبت الطبيعة للممثل من خصائص عضوية وعقلية كالذكاء ، والقدررة على التركيز ، والمخيلة ، والحساسية ، والشفافية الجمالية ... إلى غير ذلك مما يشكل شخصية الممثل الفنان . وهذا بطبيعة

الحال هو المجال الجوهري الذي يفرض على مجال التعبير السابقين وعلى الأداء بصفة عامة .

على أن التمثيل الإذاعي يمارس بمقامات جزئية مسموعة فقط ، باعتبار أن حركة أداء الممثل في استديو الإذاعة لا يعول عليها بالنسبة للمستمع ، كما أن التمثيل الصامت من ناحية أخرى يمارس بدوره بمقامات جزئية سرئية فقط ، فضلا عن أن بعضكم قد لا يكون متجها إلى احترام التمثيل وإنما إلى أن يعمل مديما بالإذاعة أو بالتلفزيون أو مدرسا للتربية المسرحية بالمدارس وهذا كله يحيد أن تتطرق بعض الشيء إلى الحديث عن مجالات تطبيق فن الإلقاء وفن التعبير بالحركة الجسمانية في إطار حياة المجتمع باتساعها وتعدد مجالاتها أيضا .

فن الكلام فى حضور جمهور

الواقع أن " الكلام فى حضور الجمهور " فن عريض يتصل بمجالات عريضة فى حياة كل مجتمع ، فالיום فى واشنطن أو فى دمشق أو فى القاهرة - كما كان قديما فى أثينا أو فى روما - الإنسان مطالب بأن يتكلم ليعلمهم ، ويتكلم للحصول على أصوات الناخبين ، ويتكلم من أجل الوصول إلى السلطة كما يتكلم من أجل الاحتفاظ بها .

فالكلام فى حضور جمهور فن له أهميته البالغة فى الحاضر كما فى الماضى ولقد اهتم به القدماء بشغف شديد تشهد به معالجات البلاغة التى خلفوها لنا .

قد تكون هناك بعض الخصائص التقنية التى لم يعرفها القدماء فمخاطبة الجماهير مثلا من خلال " الراديو " تجعل المتكلم يصل الى المستمعين - الذين لا حصر لهم ، والذين لا يراهم ولا يملكون ان يتخيل ردود الفعل لديهم . وفى الاجتماعات الدولية يتوجه المتكلم الى وفود تضع ما يقبها الخوذات على رؤوسها ، وإذا كانت لديك فكرة تد أن تصل إليهم فهى لن تصل إلا بواسطة مترجمين فوريين يجلسون فى غرف محكمة الغلق ، حيث تخرج من عندهم الفكرة التى تريد توصيلها مذاعة بعدة لغات فى اللحظة نفسها أثناء كلامك . وإذا كنت تتوجه مباشرة إلى مجموعة من الناس تجمعوا خصيصا للاستماع إليك ، فإنك تستخدم " ميكروفون الصوت " الذى يمكن - نتيجة - لخلل بسيط - أن يشوه صوتك .

انه التطور الآلى يتغلغل بالضرورة إلى ميدان هذا الفن ويغرض بعض الملاحق التقنية الجديدة .

ولكن هذا التصور الآلى ، لم يحل بطبيعة الحال دون استمرار بعض القواعد التى ما زالت تصلح لكل زمن ولكل البلاد ، ولا يلغى بعض الدروس الأساسية القديمة .

فعندما توجد اللحظة التى يتوجه فيها المتكلم إلى مجموعة من الناس تنجس لتكون هذا الموجود الجماعى المسمى الجمهور ، يكون أمام المتكلم عدة قواعد لا يستطيع اغفالها دون أن يعرض نفسه للفشل .

ذلك أن الكلام إلى مستمعين له قوانينه الخاصة التى تختلف عن قوانين الأسلوب المكتوب ، فبرغم أننا نستخدم فى الحالى كلمات وجمل إلا أنه لا ينبغي أن نكتب كما نتكلم ، أو نتكلم كما نكتب !

فما الذى ينبغي على ليجيد الإنسان الكلام ، ويجعل الناس يحسنون الإنصات إليه ؟

— هناك من يتكلم ليعلم .

— وهناك من يتكلم ليقنع .

— وهناك من يتكلم للإثارة .

وأمام اختلاف هذه الحالات مثلا ، يختلف المنهج والأسلوب والاستطيقاء ، حتى القيمة المعنوية نفسها تختلف هى أيضا بحسب الأحوال .

الكلام للتعليم :

عندما يتكلم الإنسان ليعلم يهتم بالانتباه إلى مصلحة مستهدفة ، أو على الأقل يهتم بجعل المستمع يميل إلى اتخاذ حكم ، أو ينعطف إلى التصويت فى جانب معين ، ويفترض " جوته " أنه

لا أمانة حقيقية إلا لدى المتأمل .

وذلك الذى يعلم مرتبط فى جوهر مهمته بقوانين التأمل ، ومعنى ذلك أنه يستطيع — هو وحده — أن يجعل " الحقيقة " شغله الشاغل ، فلا يهتم بتغيير اكتشافها وعرضها ، دون أن تكون لديه حتى فرصة أن يسأل نفسه : ماذا سيفعل الآخرون بها ؟ إنه موقف فنان ، الاصل في—— على صعيد العمل — هو ان يسمى المرء الى معرفة الحقيقة .

والاستثاء يكمن — بطبيعة الحال — فى أن تكون لدينا مصلحة نفسى قول هذه الحقيقة .

والواقع أن " التعليم " لم يسلم من ذلك الاستثاء المخل بموقف المعلم والسلطات المنظمة لشئون التعليم تفرض رعايتها على المعلمين وطلبي من يمارسون البحث العلمى ، ولا تحيل هذه السلطات إلى تركهم ينشرون بحرية نتائج بحوثهم كما تشهد الحرب العالمية الماضية على سبيل المثال . بأن العلم قد وضع فى خدمة الحكومات ، ولم يعد يختبر ملاحقة غيبر مضرة للحقيقة ، وانما أداة للقوة ! وفى حالات عديدة يلاحظ كذلك أن التعليم والإعلام قد أصبحا من المصطلحات التى تواجه خطر ترادف — المعنى .

ولكن الديمقراطية الحريقة الخليفة فعلا بهذه التسمية تتيح للجامعات والمعاهد أن تكون متحررة ولا تمارس حيال " المدرس " رقابة تفرض عليه أن يخدم حقيقة موجهة . فكيف يكون إذن كلام المدرس فى هذه الحالة ؟

إن الكلام الذى يستهدف التعليم ينبغى أن يتم بالنقاء ، ويستطيع أن يشبه كلام المدرس بعملية الترشيح التى تتناول المائل المحل بالشوايب

تجمله ما صافيا ورائقا .

فالمطلق يريد أن يفهم ويطلب له أن يسمع ولا يحلوه أن يسهل
إلا بعامل الذكاء وحده .

والوضوح ينجم عن أسلوب بالغ التحديد - كما ينجم أيضا عن خطة محكمة
جيدة البناء - وأو عن عرض ينمو ويتطور على نحو منطقي .

لأنه ما يخفف من جهد المطلق أن يعرف إلى أين يتجه المتكلم ، وأن يكون
متابعا في كل لحظة لإيقاع الحديث ولا طراد نثائه نحو خلاصته .

والانتباه يكون عادة أسهل إذا شعر المطلق أن المتكلم محتفظ بسيطرته
النامة على كلامه ، ويزن بدقة الزمن الذي في متناول يده .

على أن النصائح التي يمكن قولها في هذا المجال يستعمل في الواقع
حصرها ، إذ تختلف مثلا معايير بلاغة المعلم من قاعة مشحونة بالطلاب إلى
رواق صغير يفرض لهاج الألفة والحوار المشر على العملية التعليمية .
فحسننا ما أشرنا إليه في هذا المقام بهذا الخصوص .

الكلام في الناس للإقناع :

يقترح أستاذ فرنسي يدعى " توليه " : أنه يجب أن نتكلم كالرجل
عندما نكون صادقين والحق في جانبنا ، وكالمنساة عندما نكون مخطئين .
واعتقد أن هذه مهارة ، لأن الكلام للإقناع لا يستطيع في الغالب أن يركز
على فضيلة الحقيقة وحدها .

صحيح أنه إذا كان ما نريد الإقناع به عادلا ... عادلا تماما ، فإننا
يكنف - للإقناع - عرض العناصر كما هي ، دون أدنى مواربة أو تحايل ،

لأن الحقيقة هنا ستفرض نفسها كالضوء . ولكن إذا لم يكن الأمر كذلك
أو حتى ليس كذلك بالضبط ، ألا ينبغي في هذه الحالة العمل على
إرضاء الحقيقة ؟

إن الكلام في الناس للإقناع - بكل أسف - يندرج تسعة أعشاره تحت هذه
الحالة . وتغيير مجال الانتباه - لدى رجال السياسة - يعتبر من أنجح
الوسائل ، إنه " تكتيك " القواد الكبار الذين لا يقبلون دخول المعركة
في الوضع الذي يجدون أنفسهم فيه ضعافا ، وإنما يستدرجون العدو إلى
نقطة تكون لهم فيها القوة ، وكل القدرة على تدميره .

غير أنه لا يحسن استخدام هذا " التكتيك " مع الأساتذة الفراسخين
من المفكرين ، لأنهم على دراية واسعة بها سراره . وإنما هو ينجح بالأحرى
مع الشخصيات البرلمانية .

وحتى في حالة ما إذا لم يكن هناك مجال للتغيير فيما يتعلق بالسألة
المطروحة ، فإن المتحدث المصهّم بالإقناع والانتصار على خصمه ، لا يستطيع
أن يترك للأشياء ، وللأبعاد الدقيقة ، مادام الأمر يتعلق بالضبط
بإظهار هذه الأبعاد تحتضو . يكون أكثر توافقا مع النظرية التي يدور الدفاع
عنها .

وللتأثير على الحاضرين يتطلب فعل بلاغة الإقناع أن لا تكون مضطربا
للتأكيد على العناصر التي نخدشها في الوقت الذي يشيع فيه بالقاعة جو
الاستدارة إلى الساعة .

الكلام في الناس للإثارة :

مع الكلام لتحريك المشاعر تكون البلاغة الحقيقية التي لا تكتسب بالتملص

فالاختبارات هنا خاصة جدا ، ويتحتم الاعتراف بأنها تستعصى على التحليل والتحديد .

هناك عادة طابع معين للصوت في مصدر هذه البلاغة ، ونحن نعلم جيدا الى أى مدى يمكن أن تكون ذبذبة الصوت الانساني قادرة على تحريك المشاعر .

ينبغي أن يكون هناك الكثير من التوافق بين جهاز المتكلم وبين الاسماع بالقاعة ، فالعامل العضوى يفرض نفسه على الفراغ في المقام الاول . وعلى هذا يمكن أن اضيف : أن ناتج الانفعال لا يتفصل عن قدر معين من الحضور محمل بالمعاطفة ، يفرضه المتكلم وهو ينهض ليأخذ الكلمة ، يكفيه ان يظهر ليكون الجو الجاعى الذى يثيره قد خلق ويستطيع الكلام مكتسبا صفة " المغناطيسية " بالمعنى الحرفى للكلمة .

يجب الا ننسى ان المتكلم - مهما تكن شخصيته - يعتبر واحدا فقط من العناصر المكونة للموقف ، ومن المكل له يوجد خارجة جو القاعة بجمهوريةها . مشاركة المكان ومشاركة المستمعين تحت تأثير حركة المتكلم هو ما سيجعل شعلة الانفعال تظهر ، فالكلام هنا ليس مونولوجيا وهذه ملاحظة جوهرية - وانما حوارا ، او بتعبير اكثر دقة : مشاركة بين فرد وجماعة ، ويدون هذه المشاركة يسقط اكثر الكلام بلاغة ففى الفراغ والموت . ويمكن القول كذلك بأنها مسألة " درجة حرارة قبل كل شئ " .

صحيح أننا امام بلاغة الكلام هنا - كما نكون امام الشعر - لانستطيع القول بأن اندر القابل للفهم لاهمية له : ولكنه ينبغي أن يكون واضحا

ان الجوهرى هنا يمكن فى التهار الذى يتحقق بين ذلك الذى يتكلم وبين—
اولئك الذين يستمعون •

وحسب تمييز نهته :

” من ناحية اذرع تتدّ ، ومن ناحية اخرى مخلوق ينتقل منه فيضان المواطف
والقوة الى المستمعين • ”

ان الصلح المفقور يحس هذا النداء • وشل هذه الموهبة لاكتسب وانما
يولد الانسان مكتسبا اياها •

على أننا بعد الاستماع الى خطاب له قيمته البلاغية العالية ، يحسن
الانحاطل قرامته بعد ذلك ، لا لان كتابته ستكون مفقدة الدقة ، ولكن
لان الجبل المكتوبة وكانت فى شملة الانفعال شيئا مختلفا تماما عن
هذه التى تقرأ محددة فى ابهى واسود على ورقة ميتة • وحتى اذا لجأنا
فى الكتابة للاشارة الى ردود الفعل لدى المستمعين : التصفيق ، —
والهمهمة ، والضحك ، والابتسامة • • وغيرها ، فان ذلك لا يكون الا بمثابة
اشارة الى شئ كان ، ولم يعد كائنا عواصب من غير الممكن الاحتفاظ به
فى وعاء مطلق •

لان السحر وحده — ان جاز التعبير — هو الذى فى طوقه اعادة الحياة
للحظة فريدة انتهى وجودها •

ان هذا الحضور الذى يعتبر شيئا سحرىا بشكل ما — لا يرجع —
الفضل فيه مع ذلك كلية الى العوامل المضمية فحسب ، فالاشماع الصادر عن
المتكلم يرجع فى معظمه الى شخصية المتكلم • • • الى قدراته الصادرة عن
شخصيته كائنات بكل اختصار •

اننا اذا عرضنا ان ذلك الذى ينهض لياخذ الكلمة لديه شئ يقولـــــــــــــــــه
وأن مشاعره الشخصية هى مصدر الهامة ، فانه يستمد من هذا سيطرة
مورية ، وهذا يتضمنه ما اتفقنا على تسميته : حضوره .

حينما يكون الكلام لاثاره فان المواضع التى تمنع هو الرجلـــــــــــــــــل
البسيط العادى الذى يتكلم منفعلا بمحاطفة ويكون مقنعا أكثر من المتحدث
البليغ فى التعبير ، دون أن تكون لديه مثل هذه المحاطفة النابضة .

هذا ولا بد أن يكون الانسان مقتنعا بما يقول ، والقدما كانوا يعرفون
ذلك جيدا عندما قالوا : ان الكلام فعل قبل ان يكون اى شئ اخر
والبلغة العضوية الشيرة بما استقبلها اذا كانت مفتقدة الايمان .

ومع ذلك فلا يتحتم تصور ان اعتاق المتكلم لما يقول يعتبر مسأـــــــــــــــــلة
لا يمكن تجاوزها ، فأحيانا قد لا يكون لدى المتكلم هذا الاعتاق لـــــــــــــــــما
يقول ، ومن منا يستطيع ان يزعم لنفسه وجود هذا الاقتناع الشخصى دائما ؟
لذلك ينبغى أن يتصرف المتكلم فى هذه الحالة كما لو كان لديه هـــــــــــــــــذا
الاقتناع الشخصى ، فأصحاب بلاغة الكلام الكبار ينبغى أن يكونوا فــــــــــــــــسى
هذا الموقف — كالمثليين الكبار — متميزين بالقدرة على تشكيل اعتاق نصريـــــــــة
او اعتاق عاطفة ، بحيث يشخص المستمع " الاقتناع الشخصى " للمتكلم على
أنه اقتناع صادق .

ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن هناك سمة مشتركة بين المثل الكبير
والخطيب الكبير ، ونحن لانقلل من شأن ايهما بمقد هذه المقارنة ، فلا بد
من الموهبة عندما يتعلق الامر بفنانين وليس بمجرد بشر .

فن الالقاء والمخترعات الحديثة

أشرت فيما تقدم الى أن التطور الالى لم يحل دون استمرار بعض قواعد فن الالقاء التى مازالت تصلح لكل زمن ولكل بلد ، ووقفت بعد ذلك فى شئ من التضييل أمام اهم الخصائص الواجب توافرها فى كل من الالقائا للتعليم ، والالقاء للاقناع ، والالقاء للاثارة وتحريك المشاعر والمواطف .

على أننى سأحرص بعد ذلك - فى شئ من المقارنة - على أن أطرح لكم مزيداً من الضوء على مدى تأثير فن الالقاء بالمخترعات والوسائل التقنية الحديثة .

فيما مضى ، لكى يتكلم المرء امام جمع عريض ، فى قاعة كبيرة ، او فى السبوا الطلق ، كان ينبغى له امتلاك ناحية صوت قوى وفعال .

وحكاية " ديموستين " - فى اثينا القرن الرابع قبل الميلاد - معروفة ، فهو عندما خابث مرافعاته الاولى ، وفطن الى وجود نقص فى كفايته العضوية حيال فن الكلام وفقاً لمقتضيات البلاغة لدى الاغريق ، استعان بإرشادات الممثل " ساتيروس " وحاض معركة غيدة ضد عوامل ضعف كفايته فكان يحشوه بالحصى ، ويعلو بصوته فوق صخب الامواج ، ويحجس نفسه شهوراً كاملة فى قبو وقد حلى جانباً واحداً فقط من راسه اتقاء لايئة رغبة فى التسلية مع الاصدقاء او الخرج للنزهة وقد نجح ديموستين من خلال ذلك فى التغلب على جوانب النقص فى ادائه ، وصار عظيم التمكن من فن الالقاء فى مجال المرافعات ، ثم فى مجال السياسة .

ولست استعيد هذه الحكاية هنا ، لاطلبك بأن تحذو حذوها ، لاننا

هنا - على العكس - نحاول ان نبين أن حركات بلاغة الالقاء - فــــى فترات ازدهارها القديمة لم تعد تتوافق كل مقوماتها مع موجات الاثـــــير ومع متطلبات فن الالقاء المعاصر بصفة عامة ، وانما استعيدها لاذكـــــرك بأن طريق التدريب المطلق ليس مجرد طريق لاجادة فن الالقاء فحسب ولكن للتخلص ايضا من بعض عوامل النقص فى قدراتك الالفائية ، اذا كان ثمة عوامل غير مستحصية من هذا القبيل لديك .

ولقد كان حظباء الثورة الفرنسية على سبيل المثال ايضا ، يتميزون جميعهم بصوت قوى ، يتيح لهم اقتحام اكثر الاجتماعات اضطرابا وصخباً .

كما كان من المعروف بصفة عامة لدى القدماء : " ان الحصيـــــب لا يستطيع ان يحقق بلاغة الالقاء فى الهواء الطلى بصد رصيق ، وصوت كهوت النساى وقامة قزم ، وايما ءات و اشارات فلسفيه ، وعينيين منخفطين فى انضاع " .

أما اليوم ، فأستخدام الميكروفون وميكـــــر الصوت يتيح للجميع تقريبا ان يتوجهوا بالحديث الى الجماهير الصغيرة ، منظر لان هذه الادوات تطرح اعتبارات - اخرى جديدة :

فمعها يتطلب الامر توجيه غاية اكثر للنطق المفصل ، اذ من خلال ميكـــــر الصوت تنضخم ايضا عيوب النطق واخطاؤه .

والالقاء بصفة عامة ينبغى ان يكون اكثر تودد ، على أن لحظات الصمت الطويلة تعتبر مع ذلك غير مقبولة .

كما ان فم الملقى ينبغى أن يظل محتفضا بالمسافة نفسها تقريبا بمنـــــه وبين الميكروفون اذا بالغ فى الاقتراب فالصوت يودى الى احداث -ذبذبات معدنية ، واذا بالغ فى الابتعاد فكل شئ يتحول الى همهمة

• غائمة •

ودرجة الصوت كذلك لها هنا حدودها ، فالصباح الصوتية البالغية
الانخفاض او البالغة الحدة تفود مباشرة الى تشوه غير مستحب •

والملاحظ أن معظم المتحدثين الكبار قد ضايقهم في البداية وجسود
الميكروفون وازعجهم ان كلامهم يبدول لهم وقد اصابه تغيير غريب ... ثم
كان عليهم بعد ذلك ان يتكيفوا مع هذه التقنيات الحديثة ، ويكبحوا
جراح نزعاتهم الخطابية •

كل قاعات الاجتماعات الكبيرة أصبحت جميعها مزودة بمكبر الصوت ، بل
انه اصبح موجودا ايضا في الجوامع والكنائس ، بحيث لم يعد هناك اى مبرر
لان يحتل الضيف مكانا متوسطا بين المتعبدین • وبالتالي ، يمكن القول
بأن مشكلة " الاسماع " - في امارها المعماري - لم تعد اليوم مطروحة
بالنسبة للخضايا والمتحدثين في شئون الدين والدنيا •

ولكن بالنسبة لبعض المجالات الاخرى كالتشيل المسرحي ، والغناء ، والعزف
ينبغي ملاحظة ان قضية " الاسماع " ودقة معالجته معماریا ، تظل مسع
ذلك ماثرة ، وتتطلب الحلول المقرونة بها بالحاح شديد ، حيث أن سائر
البلدان المعنية بفنون العرض الراقية ، ما زالت في بناء دور الاوبرا -
والمسارح ، وقاعات الاستماع الموسيقي بمختلف اشكالها واحجامها - تتمسك
بأن يصد الاداء الى الجمهور محتفظا بنقائه المباشر ، دونما حاجة الى
وساطة هذه الوسائل الالية •

••• وليس هنا على أى حال مجال التوسع في تناول هذه القضية •

وإذا أردنا لكلاهما أن يكون لبضع لحظات مقصورا على " الراديو " منمططيسع القول بأنه لا يجب يعتبر اختراعا رائعا ، فهو يحمل موجاته في أقصى مناطق كوكبنا بعدا ، ويتيح للكلام المنطوق أن يستعيد مكانته التي كان قد افتقد ها على أثر انتشار الطباعة .

ولكن من يمارس الالتقاء من خلاله ، يتكلم داخل " استديو " في مواجهة جهاز معقد ، ولا يرى المستمعين اليه ، كما انه هو ايضا غير مرئي بالنسبة لهم كما سبق أن أشرنا الى ذلك .

وبالتالى ، فإن الجانب العضوى لدى المتحدث - اشاراته وتعبيره الحركى لم يعد يدخل فى الاعتبار . وقد تكون فى هذا فائدة للبعض ، او خسارة للبعض الآخر .

ان التأثير الحرك لفعالية الطقى ، المتمثل فى حضور مستمعين ، والسدى يعتبر ينبوعا للارتجال والتلقائية ، كان كبار أسانذة البلاغة الكلامية قد اكدوا الاشارة اليه ، اذ نجد " شيشرون " مثلا يقول :

" ان تجمع الناس للاستماع يعتبر اجمل ما فى الموقف بالنسبة للناطق ، لانه حينئذ يكون مدفوعا بصورة صبيعية الى أن يضح كلماته مزيدا من الضوء واللمعان .

فالجمع المحتشد للاستماع له دوره الحيوى ، وكما ان عازف الناي لا يستطيع العزف بغير ناي : كذلك الناطق : لا يستطيع أن يكون بليغا بغير حشد من المستمعين " .

واعتقد أن حماس شيشرون البالغ فى استعمار التشبيه ، لا يغير من حقيقة أن غياب هذا العنصر يمثل حسارة بالنسبة للناطق .

يمكن أيضا أن تكون هناك خسارة بالنسبة للمستمع وفالمنظرة ، وتعبير الوجه وتغيير الهيئة ، والاشارة ... وكل ما يصدر عن المتكلم من اجادة - لفن التعبير الحركى ، كان من شأنه أن يساعد الانتباه ، ويساعد أولئك الذين يستمعون على الاستيعاب .

أما بالنسبة لتكلم الراديو ، فمصحح أن الميزات المرتبطة بطابع صوتيه نستطيع أن تكون شديدة الجاذبية ومساعدة تماما لقوة الافكار ، ولكن - فى اطار الحيز الزمنى المحدد له - لا يستطيع أن يبيع نفسه الارتجال لان حصر المعنى وايجاز الكلام هنا هما القاعدة ، والاعادات تهد ونفسى معظم الاحوال مستهجنة وتعتبر اسرافا لامعنى له .

واذن ، وحركات بلاغة الالقاء فى فترات ازدهارها ، لا تتوافق كل مقوماتها مع موجات الاثير ، حيث ينبغي للاداء من خلال الراديو ان يقترب من طابع المحاضرة ، أو بالاحرى يقترب من طابع المحادثة مع ذلك المستمع الذى يجلس بمنزله على أريكته المريحة عادى القديين .

ويستخلص ايضا ما تقدم ، أن تبادل التأثير المرتبط بالالقاء من خلال الراديو يعتبر محدودا جدا ، وفى حين أن الالقاء القرون بالحضور المباشر للمستمعين الذى تساعد ، ارنانات الصوت ، ويساند ، الفعل الجسمانى - والتعبير الصادر عن قسما ت الوجه - مازال هو وحده الذى يستطيع ان يبلغ مناطق الحمية والحدة ، ويصل الى مستوى تحريك المشاعر والعواطف المعجز

ولكن هاهو " التلفزيون " يحميد الى فعل الالقاء قدرا كبيرا من قيمته - ان أصبحت الكلمة المنطوقة مقرونة بصورة مرئية ، تغتنر بدورها بقدرتين كبيرتين للحركة ، ممثلين فى : حركة الكاميرا ، وحركة البطى .

وقد يصح لنا القول بأن الالتقاء من خلال التلفزيون يظل مرتبطاً باعتبارات الميكروفون ومقيدها بحركة الكاميرا وأطوار صورتها، وأن حركة الملقى لها هنا أيضاً قيودها وتقيدها، وينبغي لها أن تكون مختزلة إلى أقصى حدود بساطة التعبير .

كما يجوز لنا أيضاً - برغم توفر إحساننا بمعاصرة الفعل حال البث المصطلح على وصفه بأنه " على الهواء " - أن نشعر بأننا مازلنا نفتقد من عنصرى " الحضور الحقيقى " و " المشاركة الجماعية " .

ولعله من الطبيعى كذلك التسليم بوجود تفاوت متكرر بين شدة الصوت وابعاد الصورة ، ووجود افتقار إلى بعض الاحكام التقنى الذى مازال ضرورياً لنح إعادة الارسل الكثير من الخصائص التى تتميز بها الدرجة المباشرة غير أن ذلك كله لا يغير من حقيقة أن التلفزيون قد ساهم بدوره مساهمة عريضة وفعالة فى أن تستعيد الكلمة المنطوقة نياتها .

وهكذا - فى ضوء ما تقدم من مقارنة وعرض - يتبين لنا كيف أصبح للتقنيات الحديثة انعكاساتها على فن الالتقاء ، فلا شك أن هذه التقنيات - بكل ما تتيحه من نيت مباشر ، وتسجيل ، واستمحاء للشرائط وإذاعتها - قد غيرت الكثير من اعتبارات العضوية والشروط المادية الواجب توفرها لمن يريد أن يصبح متحدثاً ، كما أن الصياغة الأدبية نفسها أصبح عليها أن تتكيف مع هذه الأجهزة الجديدة التى صارت اليوم مستخدمة فى العديد من المجالات ، وفى كثير من المدارس ، واحكام استخدامها قد فتح آفاقاً عريضة أمام دراسة وتعليم فن الالتقاء ذاته بمختلف أبعاده فى مجالات الحياة ، وبمحت أصح من المرتقب بلورة علم بلاغة جديد ، ينهض

حيا وعليا ، و اقل تأثرا بالكتاب من علم البلاغة القديم .

على أننا بعد الجولة السابقة مع فن الالقاء والمحترعات الحديثة ، يظل
أما ان نعود ثانية الى الاعتبارات العامة ، والركائز الاساسية العلمية
والغنية المرتبطة بالالقاء ، استكمالا لمحاولة تكثيف دراسته في مسلسل
هذا الاطار الزمني المحدود ، فلا يخفى ان دراسة الالقاء - لكونها
عضية الجدوى - ينبغي أن تكون ممتدة على مساحة زمنية عريضة ، بحيث
يتوفر لها كل ما يلزمها من الوقت ، والمعالجات المعملية .

خشية المواجهة لدى المبتدئين

هناك ملايين يرغبون في أن تكون لديهم فرصة الكلام الى الناس . لنهيم
يريدون أن يتحكموا في عصبيتهم ، ويشعروا بأنهم قادرين على التفكير وقوفنا
ليتكلموا على تمام راحتهم ، وشفقة ، أمام مجموعة مهما تكن اهميتها .

وهذه النتيجة ليست صعبة التحقيق ، اذا مع تسليطنا بأن فن الخطابة
المقرون بتحريك المشاعر والعواطف يحتاج الى مواهب وقدرة خاصة
لا تكتسب بالتعليم ، لا ينبغي لنا مع ذلك أن نتصور هذا ضروريا لكل
مجالات فن الالقاء ، وأوان القدرة على الكلام مقصورة على مثل اولئك الافراد -
ذوى القدرات الاستثنائية : فهناك فن الكلام ، كما هناك فن اللعب الكرة
وكل فرد - فيما اعتقد - يستطيع تنمية قدراته الكلامية واستثمارها
بشرط ان تكون لديه الرغبة القوية في ذلك .

أن ما نريد تحقيقه برغبة قوية - مالم يكن مستحيلا - ستستطيع تحقيقه بلا
ريب .

والروائي الروسي الكبير "دستوفسكى" يرى كذلك ان الانجاز يتوقف على مدى ضخامة الحافز ، فاذا كان الحافز فى ضخامة " جذع شجرة " فانك تستطيع العبور عليه الى الشاطئ الاخر من النهر ، أمام اذا كان فى حجم " قشه صغيرة فانك لن تستطيع ان تتقدم مستدا اليه قيد انملة .

فعلبك اولاً وقبل كل شئ ، ان تتابع رغبتك فى النجاح ، وتعدد الميزات التى يمكنك اكتسابها كسرة لاتعانك فى الكلام للناس .

وسواءً اكدت تريد الكلام الى الناس فى اطار الحضور المباشر ، او من خلال اجهزة الاذاعة والتليفزيون ، عليك فى الحالين ان تفكر فيما يمكن ان يعنيه امتلاك ناسية فى الكلام بالنسبة لك : اقتصاديا ، واجتماعيا ، وأى معاليه وأى مكانة يمكن ان يحلها هذا الامتلاك الى شخصك ؟ ثم ايعظ حماسك للدراسة والتدريب والممارسة ، وتذكر ان سرعة تقدمك على مدى قوة رغبتك .

بعض المتحدثين يفكرون ويتكلمون فى مواجهة المستمعين والمُشاهدين على نحو افضل مما يعملون فى حياتهم الخاصة مع احد زملائهم او اصدقائهم او ذويهم ، لان هذا الضرب مع المواجهة لا يكون عادة خائفاً للالهام وانما - على العكس - يكون بمثابة المثير المهيء له .

ويمكن أن يكون الامر كذلك بالنسبة اليك ايضا ، بحيث تصبح - برغبة حقيقية تتغلب لنفسك لحظة هذه المواجهة .

واذا كنت ممن ينهبون مواجهة الجمهور او الميكروفون او الكاميرا ، فلا تتحيل أن حالتك استثنائية .

هناك كثيرون من أصحاب بلاغة الكلام المشهورين - في بداية ممارستها -
للالقاء كانوا فرسة للخجل ، وخجل يصل في بعض الحالات الى حدود
الخوف والشلل الذي تجدد به القريحة وتظلم الذاكرة : حدث ذلك نفسى
الماضى معحدث ايضا لدى المعاصرين .

لقد عرف " الرنج " بين الخطباء منذ زمن بعيد ، وقيل ان الرنج ليس
عارا ، وانه ان عد من لم يعرف الرنج عظيما ، فأعظم منه من عرفه وتغلب عليه .
وقيل أن " شارلى شابلن " عندما طلب اليه التحدث بالاذاعة لأول مرة
أصر على كتابة حديثه مسبقا ثم قام بالقائه قراءة ، ورغم أنه كان قد واجه
الجمهور على خشبة المسرح كثيرا ، الا أنه كان عند مواجهته للميكروفون
يصاب بدوار كذلك الذى يصيب مسافر فى شتاء عاصف .

عندما يكون المتحدث مقبلا على مواجهة الجمهور او الميكروفون ، يمكنه
أن ينتابه فى كل مرة ذلك الشعور بالخشية او بالخجل : ولكنه - من
الملاحظ أن ذلك يكون فى البداية فقط ، وبعد بضعة لحظات - بمقدور
أن يقف او بمجرد ان يشرع فى الحديث - يختفى هذا الشعور نهائيا .

والمتحدث المبتدئ ، الذى يهتم باعداد نفسه ، ويمارس تمرينات منتظمة
للتفكير واللقاء ، سيتصرف بثقة ، وليس هناك ما هو أعظم من هذه الثقة
سلاحا لقهر تلك الخشية من المواجهة .

على أن الاعداد والاستعداد لما تريد قوله ، يعتبر مسألة جوهريّة
لا لتأكيد ثقتك بنفسك فقط ، ولكن لنجاحك فى الوصول بأدائك الى غايته .

فأنت لا تستطيع أن تحقق تصديا ناجحا لقن الكلام الى الناس ، دون مساهمة
اعداد لهذا التصدى ، ودون استيعاب كامل مسبق لما ستقول .

هناك بطبيعة الحال بعض الخلاف في الرأي حول مدى الاعداد اللازمة لما
سيقال ، ان لدينا حالات قد تقتضى اتساح مجال للارتجال والتلقائية
واخرى ينهض - او على الاقل يفضل - ألا يكون بها مجال لذلك .

غير ان المسألة المطروحة هنا ، تشير الى " اعداد " والى " استيعاب " ،
وخلاصة الراى : أنه سواء أكان الاعداد كاملا ، او فى مجرد خطوط عرضية
او رؤية عامة ، فان الاستيعاب الحقيقى " لما تريد " قوله يعتبر ضرورة لا يصح
لك أبدا ان تتجاوزها .

لانه ليس من المعقول أن تتطلب استيعاب المستمعين لما تقول ، دون ان -
تكون أدت نفسك مستوعبا له

ومن الشائع فى هذا الصدد : ان ما يصدر عن فهم حقيقى يبلغ افهام
الناس ، وما يصدر عن القلب يصل الى القلوب .

واذا جاز أن يكون هناك من يتحدث الى الناس دون استيعاب لما يقول
فانه فى هذه الحالة يكون شأنه ككيفية يسعى الى معارضة كيفية اخر على
عبور الصريح II

الاعداد العضوية ورعايتها

المعروف أن الكلام لدى الانسان يتركز على ثلاث دعائم هى : التنفس ، -
والصوت ، والنطق .

وينصر الموسيقيون الى الصوت الانسانى على أنه أكمل الالات الموسيقية
اذ يعتبرون الحنجرة البشرية آلة موسيقية وتربة عجيبة التركيب غاية فى
دقة الصنع .

وتقسم الاصوات البشرية الى ثلاث مستويات عامة :

- اصوات الرجال
- واصوات النساء
- واصوات الاطفال

على أن اصوات الاطفال — بغض النظر عن الجنس (نذكر ام انثى) —
تعتبر تقريبا متشابهة مع اصوات النساء من حيث الطابع والاتساع .

وليس هناك فى الواقع ما يبرز ان نتوقف هنا عند اوجه الاختلاف التى يصح
ان تطبع اصوات الاطفال ، وانما الجدير بالملاحظة هو أن الاولاد فيما
بين سن ١٣ الى ١٥ سنة يواجهون مرحلة تغير الصوت ، وهى مرحلة
انتقال عضوية صعبة ، ومفروضة بالخاصية ، وتحول دون ارسال الاصوات ارسالا
واضحا على تمام راحتها ، اذ سرعان ما يتخللها ان يصبح الصوت مبجوحا
خشنا ومنفرا انها فترة دخول الطفل فى دور المراهقة ، او فترة
تغيير الريش " على حد تعبير الفرنسيين .

وأثناء هذه الفترة ينخفض الامساك نهائيا عن الخناء او ممارسة الالقاء
ممارسة عريضة ، حشية الانتهاء الى ردود فعل مؤسفة ، تتشغل غالبا فى
فقدان الصوت .

فالانتظار هنا ضرورة ، لانه بعد وقت معين — يختلف بحسب الاولاد ويتراوح
بين ستة أشهر وسنة كاملة — يكون الصوت قد انخفض بقدر ديوان (اوكتاف)
انه صوت الرجل قد حل محل صوت الطفل .

وهذه الفترة لها مجالها ايضا لدى البنات ، ولكن بطريقة اقل حساسية
منها لدى الاولاد ، حيث أنهن يحتفظن بالصاحة الصوتية والطابع
الصوتى كما كانا تقريبا قبل هذه الفترة الانتقالية .

وعدد ألوان الأصوات البشرية لا حصر له ، فهو قد يختلف بقدر عدد النساء مع ذلك فقد حصرت الموسيقى العالمية هذه الأصوات وقسمتها من حيث مناصب حدتها إلى ثلاثة أنواع : حاد ، ومتوسط ، وعظيم .

وأطلقت الموسيقى على هذه الأنواع مسميات فنية لأصوات الرجال يقابلها مسميات أخرى لأصوات النساء .

- فالصوت الحاد للرجال يسمى : " تينور " .
- والمتوسط : " باريتون " .
- والعظيم : " باص " .

والتينور يقسم إلى تينور قوى ، وتينور أول ، وتينور خفيف ، وتينور كومبيك وهذا الأخير يتميز بحدته على بلوغ الصفات الحادة .

أما الباريتون فيقسم إلى باريتون ، وأل باريتون مرتفع .
وأما الباص فيقسم إلى الباص المعنى ويستطيع الباريتون التميز بالقوة فى الصفات العريضة أن يبلغه ، ثم إلى الباص العميق أو الباص النبيل وكما أن فدوما يسمى الباص العقاص .

- وبالنسبة لأصوات النساء يسمى الحاد : " سوبرانو " .
- والمتوسط : " ميزوسوبرانو " .
- والعظيم : " كونترآلتو " .

ويقسم السوبرانو إلى سوبرانو خفيف ، وسوبرانو ، وسوبرانو درامى .
كما يقسم الميزوسوبرانو إلى ميزوسوبرانو ، وألى نوجازون " وهو ميزوسوبرانو خفيف .

أما الكونترآلتو فهو نادر وليس له تغيرات .

ويمتطيع كل محترفى الغناء والالقاء - من الرجال والنساء - ان يحتفظوا بقوة اصواتهم وحسن رنينها الى مدى بعيد ، اذا انتظم لهم التدريب الصوتى على أسس سليمة ، والتزموا الاعتدال فى حياتهم ، وابتعدوا عن الاسراف فى كل ما من شأنه أن يؤذى طبيعة الجهاز الصوتى .

والواقع أن التنفس ، والصوت ، والنطق ، لهم جميعا اجهزة عضوية بالجسم البشرى يتحتم على محترفى الغناء والالقاء حسن رعايتها ، باعتبار انها اجهزة تؤثر بشكل مباشر او غير مباشر فى تكوين الكلمات ونطقها ، وفى الاداء الصوتى بصفة عامة . ويمكن حصر الاعضاء التى تتألف منها هذه الاجهزة فى ١٢ عضوا :

- ١- الحجاب الحاجز ، وهو غشاء يفصل بين المعدة والرئتين وله دوره فى عملية التنفس .
- ٢- الرئتان ، وهما عضوان اسفنجيان على جانب كبير من المرونة ولهما وظيفة النفخ .
- ٣- القصبة الهوائية ، وهى حلقتان غضروفية مكسوة بغشاء مخاطى وتتلخص صهتها فى اىصال الهواء من وإلى الرئتين .
- ٤- الحنجرة ، بها الحبلان الصوتيان او الوتران .
- ٥- لسان المزمار ، وهو غضروف على شكل اصبع متصل قاعدته بمؤخرة اللسان وتجه مقدمته الى أعلى ، وتتركز وظيفته فى اغلاق مجرى الهواء عند تناول الطعام ، وأهميته بالنسبة للنطق تكمن فقط فى أنه يؤثر على اتساع الفراغ البلعوى الذى يقع أسفله حيث يتحرك مع مؤخرة اللسان .
- ٦- البلعوم ، وهو الفراغ الموجود خلف اللسان وتتكون غده بعض الحروف فى اللغة العربية كالعين والهاء .

٧- اللهاة ،وهى عضلة متصلة بنهاية سقف الفم ولها اثرها فى النطق اذ -
يتكون عدها بعض الحروف فضلا عن انها تغسح المجال لتكوين
حروف اخرى فى التجويف الانفى .

٨- التجويف الانفى ، فراغ يساعد على تقوية الصوت ورنينه عند تكوين
الحروف الانفية كالنون والميم .

٩- تجويف الفم ،ويعتبر اهم اعضاء النطق التى تساعد على تقوية جميع
الاصوات نظرا لسمته وقابليته للاتساع والضيء ، كما يعتبر سقفه
احد ادوات التشكيل المهمة ،ويمكن تقسيم ذلك السقف الى ثلاث مناطق
اللثة ويتكون عدها الثا* والسين ،والصلبة ويتكون عدها حروف مثل
الشين واللام ،ثم الرخوة ويتكون عدها حروف مثل الكاف والحاء .

١٠- اللسان ،ويعتبر اهم اعضاء النطق على الاطلاق اذ يساهم فى تكوين
اكثر الحروف بعقدته ووسطه ومؤخرته .

١١- الاسنان ، وهى تشارك مع الاعضاء الاخرى فى تكوين بعض الحروف -
مثل الفاء والصاد والراء .

١٢- الشفتان ،وهما تشاركان مع الاعضاء الاخرى فى تكوين بعض الحروف
الاخرى مثل الباء والميم .

وهناك بطبيعة الحال مجالات عرضة لتدريبات التنفس والصوت والنطق
يمكن أن نلتقط من بينها على سبيل المثال اربع طرق للرياضة التنفسية :

- استيعاب سريع وزفير بطئ .
- استيعاب بطئ وزفير سريع .
- استيعاب سريع وزفير سريع .

- استيعاب بطى وزفير بطى •
- كما ان هناك فرصة لمواجهةك بنصائح تقول لك فيما يتعلق بالتنفس ايضا :
- تنفس عميق وبدون احداث صوت •
- لاتصل بالكلام حتى نفاذ النفس •
- اشرع فى الكلام بمجرد استنشاق النفس •
- لاتنظر حتى نفاذ الهواء من الصدر لتأخذ نفسا جديدا •

غير أننا نجد أنفسنا مضطرين الى العودة من وقت لآخر الى مسألة " النظرية والتطبيقات " ، مثل تلك الطرق ومثل هذه النصائح المتعلقة بالتنفس لا طائل وراءها اذا لم يعمل بها يوما ، واذا لم تترك محاولات مختلفة ومتكررة للتطبيق ، ثم بالتكيف بعد ذلك مع مناهج ثابتة تجدها اكثر المناهج توافقا مع صيغتك وطبيعة الموضوعات او المناسبات او البرامج التى تمارس من خلالها فن الكلام •

لنفترض على سبيل المثال ايضا ، انك مصالب كذلك برعاية " الذاكرة " وتوظيفها وتصوير قدراتها ، من أجل ان تحتفظ طوال لحظات القائك بما اصطلح على تسميته " الذاكرة " ، ولكى يكون بوسعك توظيفها فى استشهاد ، او فى احكام تنفيذ خطة برنامج ميدانى ، أو فى استظهار فسيحة عليك أن تقسم بالقائها الى غير ذلك ما يصح أن تستد فيه على الذاكرة •

فانك فى هذه الحالة ستجد نفسك فى مواجهة دراسات مطولة ومتشعبة عن ذاكرة بصرية ، وأخرى سمعية ، وثالثة عاطفية ورابعة لسمية الى غير ذلك ما يندرج فى وعاء " حواس الانسان وتجاريه " ، وسيؤكد لك المتخصصون فى دراسة هذا الموضوع : أن الرجل العادى وأستاذ علم النفس النابغ لا يستخدم أى منهما أكثر من ١٠ ٪ فقط من استعداد الفطرى للذكر ، أصا

الباقى فيدده ضاربا عرض الحائط بالقوانين الطبيعة التى تحكم " ميكانيكية الذاكرة وتحصرا ساسا فى ثلاث عليات هى : التسجيل ، والتكرار ، والربط وهى عليات غاية فى البساطة شرحت لك ابعادها .

فاذا نجحت فى أن تستخلص لنفسك من هذه الدراسات منهجا لاستغلال استعدادك الفطرى للتذكر ، فإنه سيظل امامك تطبيق هذا المنهج — لتتمكن فعلا من توظيف ذاكرتك بصورة جيدة فى ممارستك لفن الكلام ، وسيكون — التصبى بصفة الحال هو أهم ما فى هذه المسألة ايضا .

كما اننا اذا عدنا على المستوى النظرى الى اجهزة التنفس والصوت والنطق لنتابع وغيفة التنفس ، او تقسيمات الاصوات وتصنيفاتها ، او محارج الحروف — ومواضع الونف ، والقواعد والمعالجات والتعارين المقرنة بسائر هذه النواحي فان مثل هذه المذكرات الملخصة لن تتسع بحال للتطرق الى كل هذا — ولذلك احيلك الى احدث ثلاثة كتب فى هذا الموضوع تضمنها المكتبة العربية وهى — لحسن الحظ — تتناول بتوسع معقول مختلف الدراسات والقواعد المتصلة بالموضوع دونما اغفال للاشارة الى التعارين والتطبيقات .

وهى بحسب الترتيب الابدعى لاسماء مؤلفيها :

- ١- " تربية الصوت وفن الالقاء " للأستاذ سامى عبد الحميد .
- ٢- " فن الالقاء " . للأستاذ عبد الحميد سليم .
- ٣- " فن الالقاء " . للأستاذ عبد الوارث عسر .

على أننى — بهذه المناسبة وحتى لا ازحك فى نهاية هذه المذكرات بقائمة موسعة للمراجع — اوصيك بالاطلاع على كتابى :

— اعداد الممثل " لستانسلافسكى " .

- ٣٠ -

- و " تدريب الممثل " لعثمان •

وهما لحسن الحظ ايضا تضمهما المكتبة العربية في ترجمة جيدة ، ويمكن
ان يعيداك كثيرا فيما يتعلق بقضايا اعداد الممثل المحترف وتدريبه •

الحركة كتعبير جسماني

لا شك أن استخدامنا المتشعب لكل من اللغتين المنطوقة والمكتوبة كثيرا -
ما يجعلنا ننسى أن هناك لغة ثالثة : هي لغة الحركة .

ونحن بالرغم من انغالنا بشأن هذه اللغة ، لانكف مع ذلك يوما عن
استخدامها ، فهي لغة تصدر عنا مقرونة بتصرفاتنا وأفعالنا وان كنا لانكاد
نتبين في أغلب الاحيان اننا نستخدمها .. وهي ايضا لغة قديمة
قدم الانسان نفسه ، لانها اول لغة استعان بها ليعبر عن ارادته ، وعن
مخاوفه ، وعن رغباته وشهواته وحاجاته .. وسواء اهتم الانسان بهذه
اللغة أو احتقر شأنها ، فانها ستض على الحالين لغة حية ما بعيت الانسانية
تحقق بالحياة .

وليس ذلك لمجرد انها محصر ارادي لا ينفصل عن التأثير الحسي او لمجرد
انها اوضح اللغات واسرعها وأكثرها عالمية واوسعها انتشارا ، ولكن لانها
فوق هذا وذاك لغة تحيا بالضرورة في شتى الفنون : في النحت ، والخطابة
والرسم ، والباليه ، وفي كل فن يتعرض لتصوير الانسان في تفكيره او في
شعوره او في قيامه بأى فعل من الاعمال .. فكم من خطيب او محاضر استعان
بها ليدعم كلماته ويؤكد بلاغته ، وكم من رسام او مثال لا تنقصه القدرة او الامكانيات
ولكنه لم يستطيع أن ينتج الا لوحة جامدة او قطعة نحت باردة لا شيء
الا لان هذه اللوحة او تلك القطعة تنقصها حركة عاطفية لم يعرف الا نموذج -
(الموديل) المتطبل ان يعطيها من ذات نفسه ، أما المعنى او المغنيقة
من منا ينكر افتقار كل منهما الى التخلص من قوالب الابتسامات والحركات
الانطوائكية الكاذبة التي لاتعبر في ذاتها عن شيء يقدر ما تسهل مهمة

الصوت ، وأما الادباء والشعراء من كتاب القصص ومؤلفي المسرحيات فمن ضل لم يلحظ عبر قراءته لانتاجهم انهم يلجأون بدورهم الى هذه اللغة ليرسموا في ظل الحقيقة صور الحركات العنيفة للمشاعر والمواقف .

اننا من خلال مثل هذه الاطراف من الاشئلة ، نستطيع ان نلمح اهمية نضج وعى الفنان بالتعبير الحركى الذى يصدر عن الجسم ، ونضج الوعى بهذا الضرب من التعبير الحركى يمكن طبعاً ان يبلغ شأوه المطلوب من خلال تشريح علمى ومعرفة حقيقية للحركة الجسمانية فى مختلف مظاهرها وأبعادها .

فهى :-

- يمكن أن تصدر عن الرأس او الجزء او الاطراف ماوعن قسما الوجه .
- ويمكن ان تكون لا ارادية ، او بصفة اعرض تلقائية يحكمها الجسم كلبائس اعضاءه كوحدة متكاملة .
- ويمكن أن تكون متمممة ومنمكة جزئيا فى بعض تفاصيل الجسم على نحو ارادى .
- ويمكن أن تكون رد فعل مباشر لانفعال غريزى .
- ويمكن أن تكون انجازا او تنفيذاً لفعل من الافعال .
- ويمكن أن تكون غصرا اوضح او تصويرا تأكيد مصاحب للكلمة المنطوقة .
- ويمكن أن تكون تعبيريا صامتا (بانتميم) فتستطيع ان تترجم فى غير كلام (الصفة) و (الاسم) و (الضمير) و (الفعل) ، وان كانت مع ذلك لا تستطيع فى الغالب ان تترجم (طرف الزمان) .

واذا كنا قد اشرنا فيما نعد من سطور هذه الدراسة الى أهمية تعبـير الحركة فى السون المختلفة ، وعبرنا بذلك عبورا سريعا ، دون أن نحرص على

تفصيل ما للتعبير الحركى من خصائص وارتباطات وقسمات مميزة فى النحت او الرسم او كتابة القصة او غيرها من الفنون . . فذلك لاننا فى الواقع لانستهدف من اشارتنا الى اهمية الحركة فى شتى هذه الفنون الا ان ننبيه الممثلين الى ضرورة العناية بدراستها وتوسيع افق وعيهم بها . . لانهم اذا كان للغة الحركة كل هذه الاهمية الحيوية فى مثل هذه الفنون التى أشرت اليها ، فان لها من باب اولى اضعاف هذه الاهمية بالنسبة للتشكيل بل انها تعتبر عنصرا رئيسيا من عناصر هذا الفن الذى يرتكز اولا وقبل كل شئ على تصوير شخصيات تلتقى وتغترق فى احداث درامية .

ومادامت صياغة الحدث الدرامى ، ينبغى أن تكون فى اعتبار مصمم المناظر والملايس ، كما ينبغى أن تكون موضوع دراسة وتحليل وتقييم بالنسبة للنقاد ولكل معنى بمعالجة الادب المسرحى ، ومادام الحدث الدرامى من ناحية اخرى يعتبر مفروضا اساسا بفن الممثل ، فانه يكون من المنطق اذن ان نستطرد لتعرف ابعاد الحركة وأهميتها فى فن التشكيل .

ولقد سبق لنا فى صدر هذه الدراسة أن ارتكزنا - فى تحديدنا - لمقومات فن التشكيل - على " " الجمهور " باعتباره قاعدة الاستقبال . - ووضحنا كيف أن الممثل مطالب بأن يقدم فنا لاذن المتفرج وعينه وفهمه واحساسه جميعا .

وحجج ان تكييف الممثل لادائه على مختلف تلك المستويات المرتكزة على قاعدة الاستقبال ، ينبغى كذلك مرتبطا بضروب شتى من العلاقات ، انه يكيف الممثل ادائه مرتبطا بأداء باقى الممثلين او العائلين المشتبكين معه ومرتبطة باليناريو أو بالمرحلية نفسها بطابعها وعصرها والاتجاه او المذهب او التيار الادبى الذى تنتمى اليه ، بل ومرتبطة على نحو اشمل بمختلف المعطيات

المشاركة معه فى نسج العرض ٠٠ وكل ذلك بطبيعة الحال له اهميته غير أننا - فى ضوء ما تقدم من تحديد للقومات الرئيسية فى فن الممثل - قد وضع لنا ما للحركة من دور غصرى وجوهري فى فن الممثل ، واصبح من الطبيعي بعد أن عرفنا موقعها بين جملة مقومات فن الممثل الرئيسية أن نعود لالتقاط الخيط فنجعل كلائنا منصبا عليها اساسا ، متجهبا نحو مزيد من الاهتمام بها .

وضيح دراسة الحركة وصلها لدى الممثل ينبغي - فى رأى - أن يتضمن ثلاث مراحل رئيسية يمكن أن تتحقق فى منهج الدراسة اما متعاقبة واما متداخلة ٠٠٠ بالاضافة الى عدة دراسات متكاملة يمكن أن تساعد الممثل فى صقل وتعميق ادائه للحركة .

مع المرحلة الاولى :

اذا كان العازف يستخدم فى عزفه آلة معينة ، فان الممثل - اذا جاز لنا التشبيه - هو ايضا عازف وهو نفسه الاله فى آن واحد ، وهو قياسا على هذا من الممكن أن يكون شأنه شأن عازف البيانو مثلا ، الذى عليه أولا وقبل كل شئ* ان يكتسب مرونة عضوية فى العزف ، وأن يدرب كل اصابعه على سلم البيانو فى صبر وجلد ٠٠ لذلك اعتقد ان المرحلة الاولى من دراسة التعبير بالحركة لدى الممثل ، تهبط بدورها أولا وقبل كل شئ* مع اساس معين من التربية البدنية على الوجه الذى يكسب جسمه مرونة تامة ويجعله يجيد التحكم فى جميع حركاته وسكاته ٠٠ فى ملاحج وجهه ، واتجاهات راسه وحركات يديه ، وذراعيه ، وقدميه ، وسلكيه ، وجذعه ٠٠ انها مرحلة تدربها عضوية متتابعة يقوم فيها مثلا بالتدرب على الاسترخاء التام ، ثم

على التنفس ، ثم على أن يجعل كل عضلة من عضلات جسمه تقوم بدورها ..
لأنه بعد أن يتمكن من معرفة كيانه العسوى ومن التحكم فيه ، سيستطيع
أن يجعل منه خادما مخلصا لأراداته ، وبالتالي لأدائه العنى .. ولأنه
من هنا ، من هذه البداية بالذات ، يستطيع كمثل أن يكون فنانا وخالقا
بك معنى الكلمة .

مع المرحلة الثانية :

ينبغي أن يتضمن منهج دراسة الحركة تدريبات ترتبط بإيجاد حلول -
لبسائل العامة التي تنتصره في استديو التلفزيون أو بلاتوه السينما أو على -
المسرح : كيف يتعاسك واقفا ، كيف يمشى ، كيف يجرى ، كيف يتوقف فجأة ؟
كيف ساعد ، ويهبط درجات السلم ؟ كيف يجلس ؟ كيف يفتح معشيا عليه ؟
وهو من هذه المرحلة يقوم بتدريبات على هذه الحركات وغيرها بشكسل
مجرد ، وعلى أساس من التقليد الذي تقتضيه طبيعة المجال العنى الذى يمارس
فيه ادائه ، أى دون أن يتفقد بخصائص شخصية معينة .

مع المرحلة الثالثة :

بعد المرحلتين السابقتين ، يأتي دور أهم وادى مرحلة ، بل أكثر المراحل
متعة للممثل أيضا ، لأنه خلالها سيعالج تكييف حركة الشخصيات ، فهو
في هذه المرحلة سيحاول أن يضيف خصائص الشخصية ومقوماتها على
الحركات والتصرفات التي سبق له أن درسها وأصلحها وهذبها بشكسل
مجرد في المرحلة السابقة ، انه أمام العنى مثلا ، سيجد ان البخيل لا يمشى
مثل مجنون ليلى الذى لا يمشى بدوره مثل الحاكم بأمر الله ، ثم ذلك
البخيل أو المجنون أو الحاكم فى الموقف المراد تمثيله ، هل هو مزح ؟ هل

هو متعب ؟ هل يسير الى هدف ام الى غير هدف ؟ ولا ربما ان المشغل باستيعابه للمرحلة الثالثة يكون قد استوعب المراحل الرئيسية الثلاث ، - وأصبح قادرا على أن يصور الموقف او الازمة الدرامية التي تجتازها الشخصية بكل ابعادها النفسية تصويرا محكما ، وفادرا كذلك على مزج تعبيره بالحركة في تكامل وسلاسة وانسجام - مع عناصر التعبير الاخرى التي يستخدمها في فنه ، بحيث تهدو الشخصية التي يؤديها شخصية متكاملة بكل ما فيها من أبعاد عضوية وغير عضوية .

مع الدراسات المكلمة :

■ دراسة سيكلوجية الحركة من حيث ارتباطها المباشر بالانفعال الفيزيى وبحركة النفس داخليا ، وتعتبر دراسة سيكلوجية الحيوان كذلك عاملا ساعدا في فهم ابعاد الحركة من حيث هى المظهر اللا ارادى الذى لا ينفصل عن التأثير الحسى .

■ دراسة الطابع العام للحركة فى التاريخ وفى المجتمعات المختلفة وفنسى مدارس حركة الادب المسرحى العالمى ، فالطابع العام للحركة مشملا فى المسرحية الرومانتيكية ، وغيره فى التراجيديات الكلاسيكية وغيره فنسى مسرحية تنسب الى اتجاه (شريحة الحياة) والى المدرسة الطبيعية .

■ الاهتمام بمقاييس علمى التشريح والجمال ، ويتأمل تعبيرات الحركة فنسى الاعمال الادبية والفنية التى تتعرض لتصوير الانسان .

■ ملاحظة الحركة كتعبير جسمى فى الحياة نفسها ، واعتبارها مصدرا للالهام والدراية .

■ هذا ويمكن الاستفادة كذلك من اتجاهات اساتذة التمثيل والاخراج المسرحيين

فى معالجتهم لصياغة الحركة ، نحن من " انطوان " الى " كوبر " الى
يارو " مثلا نستطيع ان نواجه فى المسرح الفرنسى اهتمامات خاصة
ومتباينة فى معالجة الحركة ، كما نستطيع أن نواجه على سبيل المثال
كذلك لدى كل من جيمه " و " ديلان " اتجاها خاصا لمعالجة
حركة المجموعات ، اذ كان الاول يطلب الى مثلث شخصيات المجموعة
أن يقوموا بنفس الاشارة فى نفس اللحظة مؤلفا على هذا النحو من
حركة المجموع تأثيرا فويا باهرا فى تعبيره عن انصهار المجموع فى
وحدة واحدة . أما " ديلان " فكان يؤثر ان يترك لكل شخصية فى
المجموعة فرديتها محاولا بذلك ومعالجة كل عنصر على حدة ، أن يجعل
المجموعة غنية بالابعاد والظلال ، ويقدمها اكثر حيوية واكثر انسانية
فى تعبيرها .

مع الجوانب الاكثر دقة وضية في التمثيل بتركيز على المسرح

ان اعطاء الاهمية للكلمة المضطوقة او للحركة الجسمية او للحظات الصمت التي يصح توزيعها هنا او هناك خلال سياق العرض ... كل ذلك يختلف اختلافا نسبيا :

- هناك حالات تترج فيها هذه العناصر وتتألف فتتبادل اهميتها .
- وهناك لحظات تبلغ فيها الكلمات اوج اهميتها الدرامية ، فتتلاشى حولها اهمية كل العناصر الاخرى وتتوارى في الظلال .
- وهناك موافق قد يلح فيها الحب مثلا ، كما نورا التفاته دهشة مفاجئة اكثر ما يلح صاحبها خلال تصريح من تصريحات الحب الزاخرة بالكلمات الضئيلة .

- وكذلك الصمت ، فهناك مثلا لحظات الصمت الموزقة كعواصم بين الجمل وفقرات الحوار وهي لحظات ينبغي ان ينهض توزيعها على احساس العظمة والتبصر والاحساس والذوق السليم . ثم ان هناك ايضا الصمت الذي يحوى العواطف والشاعر . تلك العواطف والمشاعر التي لا تريد او التي لا تستطيع الشخصيات ان تعبر عنها ... فقد يتطلب التكوين النفسى لشخصية ما ، في موقف ما ، ان تتألم هذه الشخصية لما صامت لا يستلزم اشارات عريضة ولا صيحات ضخمة ولا كلمات عظيمة .

بين المكان والزمن في تكييف صياغة العرض المسرحي

اننا عندما نتكلم عن العرض المسرحي نفترض وجود جهور نجح لضرورة مسرحية تجرى احداثها داخل مزيج مترابط من المكان والزمان . فكل

مأساة أو ملهاة لابد أن تتخذ مجراها في حيز معين من المكان وخلال حيز خاص من الزمن حيث يتكيف التعبير المسرحي عن طريق الحركة المرئية والكلمة المسموعة ولحظات الصمت الموزعة هنا وهناك .

والحرج يكيف مع الممثلين طرح الحركة أو قبضها ، ويعلق الزمن ويوزع - لحظات الصمت : وهذه كلها عناصر إيقاعية في مجموع التقسيم والتجزؤ المتتابع للعرض المسرحي .

وهذا التجزؤ والتقسيم يكون عادة قد نهض أولا على أساس جالي - (استصقي) معين لدى المؤلف المسرحي . . فجأة كل مسرحية فنية فنية غاياتها الدرامية تستلزم إيقاعا أصيلا خاصا بها . . انها تستلزم إيقاعا جديدا مبتكرا لكل العناصر المتنوعة المتغيرة فيها ، وهذا الإيقاع لا يتحفى وجوده الا في حياة المسرحية معروضة على خشبة المسرح ، بل انه لا يمثل الا في هذه الحياة كما ان هذه الحياة لا تمثل فواصلها الا فيه .

وهناك في الواقع علاقة حسابية بين الزمان والمكان في العرض المسرحي مادام الممثل يتحرك في مكان محدد اثناء زمن محدد للعرض . . . وهذه الصلة الحسابية تفرض بوضوح الالتزام المستمر من أجل الإيقاع النهائي لكل المعطيات الفراغية والزمانية . . . والحركة على أساس هذا الاعتبار الميكانيكي : هي الانتقالات ، هي تطور الممثل في دوره وتغييره ، وهي اشاراته وكلماته وانها الحركة بمعناها المظهرى العادى .

كما ان هناك في الواقع ايضا علاقة بين التعبيرات المختلفة الصادرة عن القوم وعن الحركة الجسمانية . . . لان الوحدة النفسية للشخصية تربط هذا الترابط والتوافق بين الكلمة والحركة الجسمانية . . . فالشخصية وقد

تجمدت من الذعر مثلاً لا نستطيع ان تدفع خشبة المسرح في حيوية ونشاط
والشخصية يغلى مرجلها بالغضب لا تستطيع أن تتحرك في رخاوة وهدوء...
ومن هنا قد نرى أحياناً بعض التباين بين افعال الشخصية وتصرفاتها
وبين الاطار ، وقد يصطدم تحقيق الحركة بشئ من الصعوبات .

فما لانتقالات : طولاً ، وعرضاً ، وأحياناً ارتفاعاً ... قد لا تسمح او تستجيب
لشروط الحيز الزمنى الذى تتطلبه الحركة النفسية او الشعاعية

- هناك اماكن لا يستطيع الممثل ان يضرب فيها بقدميه .
- هناك مسافات اطول مما ينبغى أو اقصر مما ينبغى .
- هناك حيز من الفراغ لا نستطيع ان نملاه ، وحيز اخر ينصح بالامتلاء او -
التجمد .

فالتقدير الزمنى للفعل الدرامى لا يسمح لنا بأن نتخذ خطوة واحدة
او ثلاث خطوات او ثلاثين خطوة ... على السواء .

ولكن هذه الميكانيكية السينمائية - ان جاز لنا ان نسميها هكذا - ليست
الا شكلاً بين الاشكال الاخرى فى مجموع التأليف الايقاعى للاداء فى حياة
المسرحية .

وقد نجد بعض المخرجين لا تنقصهم البراعة فى استخدام هذه الميكانيكية
السينمائية ولكنهم مع ذلك يقعون فى كثير من الالتباسات والارتباكات التى
تبدو فى انتاجهم : نتيجة للافتقار الى الشفافية الجمالية أحياناً ، وأحياناً
اخرى لعدم الكفاية المادية او العقلية فى التوزيع النهائى البالغ الصعوبة .

ولو كانت تلك الميكانيكية السينمائية هى كل ما هنالك ، لاستطعنا ان نتناول
الانتقالات للحركة وصفاً المقياس للايقاع ، وأن ننظر الى دقائق الساعة

كمياري ثابت للحيز الزمني •

ولكن الزمن في العرض المسرحي يعنى صفة اخرى كبيرة اعق مسـ
الاستعمال الفراغى •• والحركة لها كيان اخر غير الكيان المظهرى
المرتبط بحساب بندول الساعة •• فنحن لو تأملنا جيدا ماهى الحركة
الناجمة عن مجموع الحركات المختلفة فى عالم المسرحية ، لوجدنا انها
لا تتركز كثيرا على حيز حسابى للزمن بقدر ما تتركز على جوهر خاص لعالمهم
معين جعلت عناصره ومقوماته للعرض المسرحى •

زمن وحركة المسرحية :

ان نسر كل مسرحية يشتمل فى طاقته على عناصر خاصة للزمن والحركة
وهذه العناصر ليست مجرد المعاييس التى يتضمنها التقسيم فى فصول او فـ
مناظر او التى يحتوى عليها غالب الجملـة ، او طابع الفقرة ، او اوزان الشعر
المتباينة كل التباين ••• ففى هذا كله ولا شك قابلية مادية للحركة
غنية بالفص والتحديد وغنية بالحرية على السواء •• اذ تختلف الجملـة من مؤلف
الى مؤلف ، وببيت الشعر العاطفى عند شاعر غيره عند شاعر اخر ، والدعاء
الدينى مثلا ليس كالتنداء الخطابى •• وهذا كله ينهض على اساس تقسيم
الزمن تسيما متباينا •• ومجرد التجزئ البسيط فى فصول او فى مناظر
فى مشاهد طويلة او فى مشاهد قصيرة •• مجرد هذا التجزئ على
بساطته يعرض تقطيعا زمانيا وفقا لايقاع معين •• ان هذا كله لا احد
ينكره ولكن الامر لا يقف عند هذا الحد •

فالبناء السيكولوجى للمسرحية يتطلب بدوره قواما فنيا ، يفرض من ناحية
اخرى ميعا ايقاعيه خاصة به •

فحقيقة الشخصيات تقتضى تيارا خاصا من التأثير والتحرك وتتطلب اداءه —
انفعاليا تنفرد به ، كما تتطلب ان تكون الشحنة الانفعالية او الاحتشوا
الداخلى بشكل عام متاسكا ومنسجما مع الملوك ومع البناء الاخلاقى
للشخصية ، واخيرا تتطلب حقيقة الشخصيات لهذا كله تعبيرات وترجمات
تنهض على اساس من التقاليد المسرحية .

■ فالحركة الداخلية المشتله على عاصفة دينية مثلا ، تحمل هى نفسها
الدلالات والتعبيرات التى تلتقى مع التعبير العامت الصادر عن حركة
الجسم .

■ وحركة الفكر الذى يقلب الامر على وجوهه المختلفة ، ليست هى حركة
العاشق الذى يتغنى بجمال معشوقته .

■ المد والجزر بين الحلم والحقيقة عند " مثلينيا " فى اهل الكهف
وبين الفن والحياة عند " بيجاليون " ينهض على اساس تسيق زمنى
مغاير لذلك الذى تنهض على اساسه دفعة البحث الدرامية عند
" ايليس " رغم أن المسرحيات الثلاث لمؤلف واحد هو توفيق الحكيم .

■ لعنات " الملك لير " وحالات الرعب والفرع عند " اورست " تظم
الوقت وتقسمه بطريقة لا يقيم بها تردد " لورانزا سيو " والمشى فى النوم
عند " الليدي مكبت " او تأملات " هملت " .

■ وهملت الذى يقول : " اكائن انا ام غير كائن " موا " اكان ذلك فى
حركات او فى كلمات او فى لحظات صمت — يملأ حيزا زمانيا اخر
يختلف عن ذلك الحيز الزمنى الذى يملأ هملت نفسه وهو يقول لافيليسا
الى الدير .. الى الدير ..

وهكذا يتضح لنا ان البناء السيكولوجى للمسرحية يتطلب قیما ايقاعیة خاصة به ، وأن حياة كل شخصية وبالتالى حياة كل مسرحية فى قصة غاياتها الدرامية ، تستلزم ايقاعا سهلا خاصا بها . . .

غير أننا اذا اردنا ان نتحدث عن الحركة والایقاع حديثا اوسع نطاقا فأننا نجد أن الاعتبارات السيكولوجية ليست هى وحدها التى تتدخل فى عملية الصياغة الزمانية والفراغية للعرض المسرحى .

فى التراجيديات الكلاسيكية فقد تواجه حالات يمتد فيها ايقاع الاداء لى الشخصيات الى مجالات اوسع نطاقا وأكثر تعقيدا ، وكذلك فى بعض تجارب التأليف المعاصر التى تهض على حيز زمنى خاص .

فى مسرحية " اوديب الملك " مثلا ، نجد أن اللعنة المقرنة بالسدم والجنس التى تثقل اوديب ، تحمل بين طياتها سر المسئولية عن خطيئة وقع فيها الفرد وهو يرى ، والشخصية فى مثل هذه المسرحية تفيض منها امتدادات الى القدرة والمجتمع والحرية ، والى سر العالم ، وسر الانسان فى نضاله ضد هذا العالم ضد نفسه .

نحن فى مسرحية " اوديب فى كولونا " نجد ان حقيقة اوديب تفيض وتمتد ايضا الى ما فوق الطبيعة نجد أن الانسان الذى الهبه القدر بالسيطرة قد اصبح هو نفسه قدرا . . . فبالاضافة الى الشخصية الحية هو ايضا رمز حى ، ثم بعد ذلك هو فى النهاية رمز نقى . . يلفت من الموت ، ويذوب محتفيا فى عناصر الكون تطويه الاسرار من أجل صعوده الى " الاولمب " فى رحاب الالهة .

بالسياغة الزمانية مثلا فى هذا الضرب من التراجيديات الكلاسيكية لا تدور فسى

نطاق الاعتبارات السيكولوجية وحدها ، وإنما تمتد كذلك الى مجال الرمز
والى مجال الميتافيزيقا فيما وراء الطبيعة •

مثل هذه الحالات يمكن تلخيصها وتحديد ها فى العرض المسرحى على
أساس قيم ايقاعية تبتكرها مخيلة غنية المحتوى متسعة الافاق •

تعريف بالايقاع المركب والايقاع العام :

يكون ايقاع الحركة مركبا عندما يرتبط بتتابع الحركة عند شخصية بتتابع الحركة
لدى شخصيات اخرى فى ايقاع مزدوج او متعدد الخطوط الدرامية •

اما الايقاع العام ، فهو الايقاع الذى يتمثل فى تشابك وتآلف سائر
عناصر العرض •• فاذا افترضنا مثلا ان مشهدا تجرى احداثه بين اشباح
الاشجار فى طلعة الليل ، وتركب خلاله جريمة قتل ، فان انفعالات
الشخصيات مفروضة بتعبيرات الحركة الجسمانية والكلمات المنصوقة
ولحظات الصمت ، وهذا كله مقرون بطلعة الليل واشباح الشجر وجو
الجريمة ورهبتها فى مثل هذا الموقف •• كل ذلك ينبغى ان يتآلف
له ايقاع عام متشلا فى تشابك سائر عناصر العرض وهى تتحول من موقف
الى موقف •• حتى تكتمل مواقف المسرحية جميعا فيكتمل ايقاع حياتها
المعرضة على خشبة المسرح •

فالايقاع المتعاقب الصادر عن عناصر الاداء التمثيل والاضاءة والمنظر الذى
غير ذلك من العناصر المتشابكة فى العرض ، هو ما نسميه بالايقاع العام الذى
يحقق المخرج صياغته فى التدريبات النهائية للمسرحية •••

ملاح جوهريـة

أ- المثل الفنان والحياة من حوله

من كل ما تقدم تستطيع أن تستشف أن المثل محتاج الى القدرة على التركيز ، والى الشفافية الجمالية ، والى الذاكرة العاطفية ، والى الدراسات السيكولوجية والاجتماعية ... والى كل ما من شأنه ان يكون منه فنانا على مستوى الاحتراف .

وفى هذا الصدد يقول " جان قيلا " مثلا :

" ان انشاء الشخصية وتكوينها هو مجال الحلق الفنى الذى يجعل عمل الممثل ينتمى الى عمل الفنان ، لان هذا الانشاء والتكوين يتضمن اختيارا ، وملاحظة وبحثا والسهام ، وهيئة " .

ثم عن الاختيار يضيف فيلار :-

" ان المثل يختار من داخله ومن حوله .

من حوله ، لان الطبيعة التى لديه تحت ناصريه تسلم الى انتباهه - ولنقل ايضا الى تأمله - النماذج الكثيرة المتوزعة ، البالغة الخصوصية والتميز .

ومن داخله ، لان الممثل اذا لم يلاحظ ابدا بما فيه الكفاية حركة الحياة وتزاحمها عن جانبيه ، فانه لا يحلم فى اغلب الاحيان حماسيته للاتصال بها .

وبالاختصار ، ينبغى للممثل ان يكون قادرا على أن يختزن فى ذاكرته البصرية النماذج البشرية التى أثار انتباهه ، كما ينبغى له أن يعرف طريقة الى الاحتفاظ فى ذاكرته العاطفية بجراح قلبه وبالتجارب النفسية والالام -

المعنوية التي مر بها ... ينبغي له أن يعرف كيف يستعين بهذه الذاكرة وكيف يحافظ عليها ..

ب - التسليم بقابلية تغير ملامح المهنة وتطورها بتصور الزمن :

من البديهي أن يكون لكل مجتمع في كل عصر أساليبه الخاصة وطرق الحياة فيه ، ومن الطبيعي أن تختلف القيم الاستطبيقية نفسها باختلاف الزمن — وعندما يكون المثل مطالباً بمعرفة الصالح العام للحياة بمجتمع معين وفي فترة تاريخية معينة ، فليس ذلك لكي يقدم الشخصية التي سيمثلها بالضرورة — في إطار الواقعية التاريخية ، وإنما يفيد ذلك أيضاً في مجرد إعطاء " عبقة " من روح العصر تخدم الأسلوب الإيحائي أو الرمزي الذي يصح أن يتبع في صياغة العرض ، كما يفيد كذلك في الاهتمام إلى الدلالة الاجتماعية للشخصية .

ومن المثل ، شأنه شأن غيره من الفنون ، تنعكس عليه روح العصر في كل مجتمع وتأثر ملامحه ، تبعاً لذلك تأثراً واضحاً ، كما يتفاعل هذا الفن تلقائياً مع التيارات الأدبية ويعتبر مكملاً لها ، كما تعتبر هي أيضاً مكملة له .

ونستطيع أن نلاحظ على سبيل المثال فيما يتصل بهذه القضية ، أن — الطبيعية " كتيار أدبي وفكري ، لم تستطع أن تشق طريقها إلى المسرح الفرنسي في بداية الأمر ، ففشل عرض مسرحية " الغربان " لهنري بيك مثلاً فضلاً عن ذلك ، لأن هذا التيار الأدبي والفكري قد استند في مراحل الأولى على أساليب أدبية لاتلائمه ، من قبيل الالتقاء المبحج والحركة الساقطة وغيرها من ملامح الأدب التي كانت شائعة ومقبولة بالرومانتيكية ومسرح

السيف والعباءة ١١٠٠ وكان من الضروري ان يأتي " اندريه انطوان " كرجل مسرح " ، فيغير في وسائل الاداء ولامح التعبير في فن الممثل بما يتفق مع تيار الطبيعية شكلا وضمونا ، حتى تجد عروض هذا التيار طريقها الصحيح الى المسرح .

ويستخلص من هذه التجربة التاريخية وغيرها ما أن التفاعل والترايبط والتوافق بين التيارات الادبية وبين وسائل التعبير المسرحي مسألة ضرورية لنجاح العروض ولا طراد نما الحركة المسرحية في مجموعها داخل اطار مجتمع معين .

والملاحظ بالنسبة للفترة المعاصرة انها قد فتحت افاقا عريضة ومشعبية أمام ملاح " فن الممثل " فهناك محاولات وتجارب تتجه مثلا نحو ما يسمى بالسن المرتجل او المسرح الجماعي ، وهناك الاتجاه نحو ما يسمى بالمسرح الشامل ، والاتجاه الى " كسر الابهام " احيانا من منطلق نظرية ذات طابع سياسي كما في مسرح " برتولت بريشت " و احيانا من منطلق نظرية استيطانية ان الاداء من قبيل نظرية " لويس جوفيه " عن الممثل الغريب ستعكس " ، وهناك على سبيل المثال ايضا اتجاه مسرح " العبث واللامعقول وما يتطلبه من معالجات غير عادية وحيل تتداخل بالضرورة في بناء الشخصيات وبالتالي في ملاح فن الممثل .

ولكن مثل هذه الاتجاهات لا تتنافى بطبيعة الحال مع الاساس النظري المعصي لك ، لان اعداد الممثل المحترف لا يمكن أن يقفز بمعايرة السعي الملاح للبالغه الخصوصية ، وانما يتحتم ان يرتكز اولا على اساس عام ثم يتكيف بعد ذلك مع الملاح للمستحدثه التي تعتبر من المتطلبات الجديدة لممارسة المهنة .

خاتمة

حول ملامح المناهج الجديدة في اعداد الممثل المحترف

الاتجاهات المتبعة حديثا من جانب اساتذة التمثيل في " اعداد الممثل المحترف " ، لم تعد في معظمها تستند على " النصوص الادبية " ففى المراحل الاولى لهذا الاعداد ، يلاحظ ان اتجاهات ستانيسلافسكى وفاحتانجوف ، وكوبو ، وديلان ، وغيرهم من رواد المسرح العالمى ففى نهايات القرن العاشر وبدايات الحالى ، تعتبر هى ايضا من الاتجاهات التى وجهت غايه كبرى الى مصادر الالهام الذاتية والى الاستفادة من الارتجال والابتكار فى صفق مواهب الممثل .

وسيجب ان هناك بلدان مازال يعين اساتذة التمثيل فيها الى الالتزام بالتوازن فى اعدادهم للممثل ، ففى " رومانيا " مثلا ، نجدهم يحددون المراحل على النحو التالى :

- تفقيه وصفق وسائد التعبير فى السنة الاولى .
- ربط هذه الوسائل بالنصوص وبالفعل المسرحى فى السنة الثانية ، صبح ملاحصة ان يكون التجزئ والتقسيم الدرامى فى هذه النصوص بالسبع
- الوضوح .

- التوسع فى الادوار والانواع فى السنة الثالثة .
- على أن يقوم الطالب فى السنة الرابعة بحل دور فى عرض مسرحى كامل يتم ادائه بحضور جمهور .

ولكن هناك فى الشرق الاخر ، اساتذة يقفون باصرار ضد " النص " ففى السنتين الاولى والثانية ، فعند الاستاذ الفرنسى " ميشيل سان دنسى " يتحول الارتجال والابتكار الى قانون فى تكوين الممثل وتطويع قدراته

طالب عليه أن يكتشف بنفسه طبيعة الاداء وقوانينه الداخلية المتعلقة بالوجود وبالتعبير العضوى .

ويرى سان دنى أن المسرح فى جوهره لا يستند وجوده من النص ، وبالتالى يكون من المشروح والعطلى أن يلغى النص فى البداية ، ليتثبت الطالب من قدراته الخاصة الخلاقة ، ويتمعرف على جسده الذى هو المحرك والمنظم - للذهن والانفعالات ... على أن كل ما هو محتوى او روحى سيأتى بالضرورة بعد ذلك تلقائيا .

ومن هذا المطلق يكون التركيز فى المراحل الاولى مقرونا بما يلى :-
* التمثيل الصامت ، على أساس تكوين مشلين ، لا لتقديم لوحات تمثيلية صامتة .

* تدريبات للتشكل والتغير والانتقال الى عالم الحيوان ، دون اندفاع فى مثل هذا الاتجاه ... ولكن بعد لفتح الفرصة لان ينطلق من العقل الباص لحظات صدق تنمى الى المعالجات النفسية ، اكسر من انتمائها الى الاثارة والحركات المسرحية .

* تدريبات " سيرك " لانه يتطلب من الطالب ان يخلق الايحاء بقدراته الخاصة وتكنيكه الذى ينفرد به ، دون أن تكون لديه لا وسائل السيرك - ولا اكسواراته ، انه عنصر حارق للعادة ، مثير للتسلية ، ويخترق للواقع ولكن ينبغى ادراك الحدود التى ينبغى ايقاف الطالب عندها حتى لا يقدف بقدراته فى المجال التخصصى للسيرك .

* والاتجاه نحو الارتجال والابتكار ينادى ايضا تدريبات " القناع " التى تعلم الحدث موجهها بالانضباط ، والقوة ، والبساطة ، والساندة .
وكل هذا بحسب منهج سان دنى ، يتم فى الستة الاولى .

وفي السنة الثانية ، ينتقل الطالب الى التعبير الجماعى ، يتكرر ٠٠٠ ولكن يقذف بنفسه فى الوقت ذاته فى اطار التعبير الجماعى ، وهنا يتداخل الصوت مع التعبير المصامت ، وينتج العرض القصير ، وتتداخل الملابس فى الاداء على منصات عارية انه الابتكار والارتجال الحر والصعب فى الوقت نفسه .

ويفترض " سان دنى " أن الطالب الذى لا يحقق نجاحا فى السنتين الاولى والثانية ، ينبغى أن يترك المدرسة الدرامية نهائيا .

وفي السنتين الثالثة والرابعة فقط ينتقل الطالب الى مرحلة تسمى الادوار ، منوجه نظر هذا الاستاذ .

وعلى أنه من الواضح فى نهاية المطاف ، أن كل منهج سليم لاعداد الممثل المحترف ، ينبغى أن يستهدف ما يلى :-

- تفجير طاقات الطالب وقدراته الذاتية الى أبعد مدى .
- انماء الروح الجماعية عنده ، مقرونة بالاخلاص للفن .
- تزويده بكل متطلبات المهنة فى مجالات العمل التى تنتظره .

8

andrina



0425504